

К высотам человечности

НА СЦЕНЕ —
ГОСТИ

УХОДЯЩАЯ в старину привычка — встречать аплодисментами дорожку сердцу зрителей мастеров, в какой бы момент ни вышли они на сцену... Нет ли в этом посягательства на целостность постановки?

В Малом театре — ни в какой мере.

Именно так встречают И. Ильинского в «Свадьбе Кречинского», молодого Ю. Соломина в «Пучине», И. Смоктуновского — Федора Ивановича... И удивительно, вторжение аплодисментов нисколько не нарушает течения спектакля, как будто они — вclusions — в само его содержание.

Такова традиция, благородная в естественная для Малого театра.

Это допущение известной условности проявляется во многом — и в обращении к залу, превратившихся в постоянный прием, и в своеобразном преувеличении в актерской игре. Нельзя не заметить, в зал встречаются зрители разноречивых театральные пристрастий. Кто-то из этого покажется им даже непонятным анимизмом. Однако не может ли быть и такое — что на кажущейся «отчужденности» некоторых деталей игры мы не всегда способны разглядеть глубокое нравственное содержание, человеческую теплоту?

Актеры Малого театра не изолированы от поисков современного театра, их искусство обновляется. А то, что отложилось нетленной ценностью в ста пятидесяти прошедших сезонах, разве не является собой высокое достоинство сегодня?

На этот вопрос прежде всего отвечает Игорь Ильинский в своем Расплюеве. Маленький сценический шедер в «Свадьбе Кречинского», Ильинский выходит фигурой, из которой в разные стороны торчат какие-то несурезные углы. Цинизм приметный метит куда-то в сторону от головы, брови странно тоже косят и топорщатся, как будто человек побывал под эжиком, а после отогласил в судно. Но при

этом он начинает играть прохаживаясь вдоль сцены, вытягивая вперед коротко ножки и подрагивая ими. Расплюев всюду получает трепку. Всюду гоним. Но вот парадокс — в нем чувствуется личностная комическая, но не жалкая. Авантюристы затен не по праву ему, а интересуется с точки зрения его хозяина — Кречинского — зрители. Откуда в нем эта любознательность? И куда его отвести — к разному или черному — единственному двум цветам, в которых решено оформление спектакля художником В. Волковым.

Только что он был избит камердиром Кречинского (артист В. Горбатов). Но вот в поле его зрения попадает тазик с водой, куда расплавленный камердир опускает голову. Расплюев забывает мгновение о побоях и о бедах своих и как загорячился не сводит глаз с тазика. Ему тоже хочется опустить туда свою бедную голову, и он медленно нагибается всем туловищем, повернувшись к залу лицом. Только так и мгновенно выхватывается, расплавленная голова оказывается на твердой поверхности стула. В забавном трюке обнаруживается комическая увлеченность Расплюева миром вокруг. Ему, к примеру, интересно и то, почему англичане, великие мореплаватели, придумали такую зверскую форму расправы, как бокс.

В сравнении с таким Расплюевым, личностно оригинальной и внутренне независимой (потому что он не алчен), даже такой правдоподобной, как Нельсинг (артист Я. Соломин), мелкотат, же говоря уже о самом Кречинском — раздвоенный фантиком, нервным, по-дантинично, картинным и злобным

и превосходным исполнением В. Кречинского. Фантазматическая и циничная мелочность уживаются в этом подлеме. Сошлись в нем страсть игрока по-крупному с какой-то тошнотворной заботой о себе. У Кречинского он все озабочен тем, что нужно нагулять аппетит, он все пьет молочко после каждой удачной аферы...

Мастера Малого театра ищут сегодня крепкую, талантливую режиссуру. Уровень культуры спектакля выше, чем в некоторых других старейших театрах. «Свадьба Кречинского» поставлена Леонидом Хейфецем, удачно сочетавшим композиционную целостность спектакля с поиском индивидуальной раскрепощенности для актера. На пересечении этих двух линий и возникают такие выразительные решения, как, скажем, мизансцена, где вся семья Муромских вынуждена ужиматься перед Кречинским, выпрашивая у него прощания.

Сравнявая вчерашние и сегодняшние ценности, добытые театральным искусством, вовсе не всегда приходишь к выводу, что вчерашнее «быстро устаревает». По-иному, напротив, многие новые явления сцены наводят на мысли о превосходстве актерской манеры старейших мастеров нашего театра — ее благородстве, покое, одухотворенности.

Сегодня в Малом театре может быть много претензий, — по его спектаклям классического репертура нет подмены конструктивной, «мыслительной» режиссуры чисто актерских ценностей, которые вместе с тем есть ценности человеческие, духовные. Здесь актер получает свободу, относительную независимость от той централизованной управления) спектакля, кото-

рую часто берут на себя режиссеры. Зрители даже стали мало-помалу привыкать к «регламентированной» игре актеров в «режиссерских» постановках, они уже не воспринимают актеров, например, речевое театра, в котором акцентуется слово. Таким зрителям представляется, что сегодня в актерской игре слово не может быть театральным выделено, оно, по их мнению, неприметное, сливается со всем поведением человека на сцене, как это бывает в жизни. А. А. Шатрова, Е. Гоголева, И. Аюбаева, по мнению И. Смоктуновского и другие актеры Малого театра отдают предпочтение (тоже в разной мере) слову, курсивом выделенному. Часто они не говорят, а именно произносят, как полагает в их театре, сохраняя колорит, вес и вкус слова, не комкая его и не подливая всегда «жесткой» естественности, донося многие скрытые оттенки русской речи.

И это не единственный пример расхождения в театральные вкусы и пристрастия.

Серьезное понимание новых задач, конечно, сказывается и в том, что главным режиссером Малого театра приглашен Борис Ревенский. Вместе с ним пришли и его оптинники, может быть, для этого театра актеры — А. Локтев, В. Носик.

Ревенский, склонный к мощной пластической лепке спектакля как целостного полифонического произведения, может дать стимул для дальнейшего развития Малого театра, как это было уже однажды во «Власти тьмы» (этот спектакль также привнес в Ленинград).

Царь Федор Иванович в постановке Б. Ревенского, отмененный

глубиной и достоинствами режиссерского замысла, вместе с тем является спектаклем предварительного поиска. Есть в нем осторожность начала...

Режиссеру не изменило чутье на актеров. Исключительно темпераментен и правдив Е. Самойлов, прошедший славный путь от голубых киногероев тридцатых годов до ролей романтических оперетт. Он выбирает только, может быть, один момент во всем спектакле, где можно излить всю правду и неистовство чувств, но эту исповедь этот момент подвижничества, с огромной отдачей. Такой представляется сцена, когда его Шуйский постигает глубинную чистоту Федора и на глазах старика наворачиваются слезы трагического прозрения.

Органическое сочетание разных качеств ищет для своего Гудюна артист В. Коршунов. Перед актером стоит сложнейшая задача — показывать, как изменены, жестоко побуждения Бориса и вместе с тем какой государственный разум и сила чувствуются в этой фанатично-правдивой, мечтающей о разумном государственном устройстве.

Режиссура стремится во многих характерах найти их простую диалектику. В самом деле, тут каждый субъективно прав и глубоко несправ в своих габельных страстях, тут каждый по-своему силен и крепок и... беспомощен, малок в сравнении с «ходом истории».

На фоне златогоглавого собора возникает центральный персонаж трагедии — Федор в светлых своих одеждах. Это новое создание Илюминента Смоктуновского. Актер, обычно играющий трагедию не в восхитительным знаком, но

со знаком вопроса. И в новом спектакле его глубоко аналитическое искусство, его тонкое лицо, «мыслящие» длинные пальцы останавливают внимание замершего зала на загадках человеческой природы. Нет, Федор его прежде всего не односторонний, не слабенький, не блаженный. Он хорошо изучил окружение, знает о хитросплетениях политики, знает, когда следует поднять указующий перст свой, чтобы резко остановить царедворцев от актов насилия, несправедливостей к людям. Но действительность такова, что гуманность превращает только в еще более масштабные кровопролития. И тогда Федор Смоктуновского напоминает сестру милосердия, неминуемо просящую помощи у пастора больного и беспомощного помочь тому, кому нужен хирург.

И все же по какому-то высшему счету он сильнее, Федор у Смоктуновского, его логика — это логика совести.

Зачем так выстроено само здание роли Федора режиссуры и актером. Оно многозначно, выносное и светлое. Однако эмоциональная выразительность игры Смоктуновского в отдельных сценах вытекает рациональностью — этой, заметим, незаменимой спутницей его аналитического искусства, искусства большого актера.

Как часто бывает, разнородные явления внезапно осознаются единой темой, подчас и вне зависимости от воли творцов. Классика на сцене Малого театра, в частности спектакли, которых коснулись эти заметки, в какой-то мере повествуют об одном — об истории слабой души, сходящейся поднимается. И совесть поднимает эту слабую душу над спящими. И тогда обнаруживается связь «Пучины» с пьесой А. Сухово-Кобылина и даже с миром трагедии А. Таковского.

В лучших спектаклях Малый театр поднимается к высокой и открытой человечности своего искусства.

Ю. СМЕРНОВ-НЕСВИЦКИЙ,
кандидат искусствоведения